

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

83 | 2017

Varia

Les attraites de l'Attrait : Martine Beugnet, *l'Attrait du flou* ; Dominique Païni, *l'Attrait des miroirs* ; Clélia et Éric Zernik, *l'Attrait des cafés*

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5898>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 241-243

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Les attraites de l'Attrait : Martine Beugnet, *l'Attrait du flou* ; Dominique Païni, *l'Attrait des miroirs* ; Clélia et Éric Zernik, *l'Attrait des cafés* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5898>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Les attraites de l'Attrait : Martine Beugnet, *l'Attrait du flou* ; Dominique Païni, *l'Attrait des miroirs* ; Clélia et Éric Zernik, *l'Attrait des cafés*

François Albera

RÉFÉRENCE

Martine Beugnet, *l'Attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, « Côté-Cinéma/Motifs », 2017, 127 p.

Dominique Païni, *l'Attrait des miroirs*, Crisnée, Yellow Now, « Côté-Cinéma/Motifs », 2017, 95 p.

Clélia et Éric Zernik, *l'Attrait des cafés*, Crisnée, Yellow Now, « Côté-Cinéma/Motifs », 2017, 111 p

- 1 Trois nouveaux titres de la collection « Côté-Cinéma/Motifs » que dirige Dominique Païni chez Yellow Now et qui porte sur un « attrait de ». Remarquons qu'on parle d'un attrait *de* et non *pour* : y a-t-il une nuance recherchée qui mettrait l'attrait du côté de l'objet et non du sujet ? Quoi qu'il en soit le choix de cet objet est vaste : il y a eu la neige, les nuages, voici le flou, les miroirs et les cafés. Le flou au cinéma est-il un « sujet » de réflexion esthétique et un chapitre de la « poïétique » du cinéma ? C'est l'ambition de l'auteure que de développer cette question qui croise les instances technologiques et artistiques et s'actualise dans la mutation technique de l'image numérique avec la surenchère publicitaire du « plus net que net » que promettent les fabricants d'appareils. Pourtant – et Martine Beugnet ne le souligne peut-être pas assez – avant d'être thème, motif ou parti pris, le flou est inhérent à l'image en mouvement... sous sa forme arrêtée : le photogramme, en effet, n'est jamais net en raison du 24^e de seconde qu'il prélève sur le profilmiq ue mouvementé et de la composante des halogénures d'argent. Son défilement ne saurait assurer qu'un *effet* de netteté que les

conditions d'agrandissement de l'image projetée et d'autres paramètres assurent ou ruinent. Les pixels qui fourmillent par millions, alignés, ne peuvent pas plus assurer la définitive netteté à laquelle aspire l'idéologie *iconomique* (pour parler comme Peter Szendi). Quant aux choix esthétiques : l'auteure développe une ligne qui va des fumées et brouillards à l'informe, l'abstraction et débouche sur un tactilisme de l'image. Il y aurait d'autres chemins possibles tant le flou accompagne tout le cinéma : Vertov – qui est cité – a mis en scène le passage du flou au net et vice versa, mais Kozintzev et Trauberg dans *la Roue du diable* ou Friedrich Ermler dans *Débris de l'empire* en jouent comme effet d'étrangeté afin de casser l'automatisme de la perception du spectateur, créer un *ostranenie*. C'est d'ailleurs la conclusion de ce petit livre : « Il ne s'agit pas de remplacer un régime d'image (net) par un autre (flou) qui lui serait artificiellement opposé. Ce qui importe c'est de préserver des espaces où l'œil puisse échapper aux automatismes, douter, vaguer : le flou sera toujours l'allié indispensable du cinéma qui explore le rapport ambigu d'un être incarné et limité avec un monde énigmatique [Merleau-Ponty] ».

- 2 Du flou au reflet, se tient le miroir dont Dominique Païni lui-même nous entretient de l'attrait qu'il lui trouve. « Les miroirs feraient bien de réfléchir au lieu de refléter les images » a dit à peu près Cocteau dont les films sont parsemés de ces objets : ici on peut passer au travers, devenu liquides (*Sang du poète*), là ils fument et montrent ce qui se passe au loin, ailleurs (*la Belle et la Bête*). Il était donc naturel que Païni, qui organisa au Centre Pompidou une exposition Cocteau, entreprît de s'attacher au motif visuel du miroir dans les films. Il en examine les paradoxes (faux-semblant) et les séductions (narcissisme) et s'arrête sur *Vertigo* et *Senso*, films contemporains et pourtant rarement rapprochés, non plus que leurs auteurs, Hitchcock et Visconti. Le « puritanisme américain », dit-il, s'oppose à « l'exhibitionnisme italien », la retenue anglo-saxonne au lyrisme latin. Mais dans les deux cas s'y exprime la double fonction du miroir en cinéma : « commencer le film et ouvrir la fiction en réunissant dans un même cadre les personnages ; mais aussi réfléchir sur la vocation spéculaire et mystificatrice du cinéma, c'est-à-dire sa puissance de redoublement et de duplication du monde pour l'embellir ou l'analyser. Le cinéma peut alors se définir comme un art de la reproduction qui réfléchit le réel pour le penser ». Max Ophüls (*Madame de...*), Jean Grémillon (*Gueule d'amour*), Delmer Daves (*Dark Passage*), Rouben Mamoulian (*Dr Jekyll and Mr Hyde*), Alain Resnais (*Marienbad*), Welles (*The Lady from Shanghai*), etc. offrent d'autres exemples de mises en œuvre de l'objet-miroir pour démultiplier une scène, la fragmenter, l'inquiéter voire la faire s'ouvrir sur le royaume des morts. On peut songer à bien d'autres cinéastes obsédés par le miroir (entre autres Chaplin, ou Bergman – qui parvient même à faire de l'écran un miroir dans *Persona* –, ou l'étonnant travail de Paul Seban dans *la Musica* dont la majeure partie du film se déroule dans un miroir). En conclusion l'auteur écrit qu'après *Un bar aux Folies Bergères* de Manet la peinture moderne aurait négligé le miroir « comme suggestion de la vanité de l'existence, comme vérification de la bienséance et de la beauté et plus généralement comme accroissement des illusions de la perspective ». Le cubisme et l'abstraction « déconstruisant » l'espace auraient « dispensé les peintres de cet objet ». On peut discuter cette affirmation si l'on pense à Fernand Léger dont une peinture extraordinaire s'intitule justement « Le miroir » (1925) ou à Leonardo Cremonini dont avait parlé Althusser dans un texte centré, justement, sur la question des miroirs et ce qu'ils faisaient au sujet (« Cremonini, peintre de l'abstrait », *Démocratie nouvelle*, n° 8, 1966). Sans parler du Picasso des années 1950 (« Las Meninas »). Cependant

l'affirmation vise à poser cette question qu'on trouvera peut-être rhétorique dès lors : « après la Nouvelle Vague française, parangon de la modernité, le cinéma s'en est-il détourné à son tour [du miroir] ? » Évidemment non. Outre les démarches maniéristes de Greenaway et de Brian de Palma, l'auteur retient celle de Chantal Akerman qu'il voit croiser la « lassitude baroque de Duras » et les « hésitations burlesques de Keaton ».

- 3 Si le bar des Folies Bergères retenait l'attention par son jeu sur le miroir reflétant la serveuse et faussant la symétrie de ce reflet, c'est moins le miroir que le bar qui retient les deux philosophes qui examinent l'attrait des cafés. Ils se penchent sur la représentation, la fonction du café, ce qui peut éclore en ce lieu, de l'oisiveté à la « philosophie sans le savoir ». Justement dans *Vivre sa vie*, – qui commençait par une longue séquence au bar avec un miroir de fond –, le philosophe professionnel Brice Parain parle dans ce bistro avec Nana-Anna Karina, professionnelle d'un autre genre qui se pose des problèmes existentiels. Est-ce le moment privilégié, pour les auteurs, de la rencontre entre la philosophie et le café ? Ils mettent plutôt cette rencontre sous le signe du « rendez-vous manqué ». Mais insistent sur le café (ou bistro) comme décor privilégié de la Nouvelle Vague, évoqué au gré d'autres films de Godard, de Rohmer, Truffaut – jusqu'à Eustache, Depardon et un passage par Hitchcock. A contrario, et de manière un peu convenue, convenons-en, ils leur opposent le « cliché » du café-mythe chez Carné (*les Tricheurs*). Le cinéma muet n'est guère évoqué qui, pourtant, introduit très tôt ce motif du café (Delluc), lieu de rencontre, d'expression extatique (quand il y a de la musique, un accordéoniste notamment – *Maldone*, *Eh petite pomme*, *Kean*), de bagarre (ici le saloon du western, là la taverne des bas-fonds des films russes ou des bars américains). C'est sans doute le sort de ces « attraites » que de susciter chez le lecteur d'autres références que celles de l'auteur de l'ouvrage, incitation et non somme.